

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl



Welke invloed heeft kennis van de psychoanalyse op het literaire schrijfproces?¹

Walter Schönau

Eén van de mogelijke vragen over de invloed van de psychoanalyse op de literatuur is of het lezen van psychoanalytische geschriften merkbare gevolgen heeft voor de psychologische aspecten van een literair oeuvre, zoals een overtuigende en levensechte weergave van gedrag en beleven van personages. In de literatuurwetenschap lijkt men daar vaak van uit te gaan, maar er zijn redenen om daaraan te twijfelen.

Inleiding

In juni 1998 vond er aan de Universiteit Bamberg een symposium plaats in het kader van een groot onderzoeksproject over de invloed van de psychoanalyse op de moderne, met name Duitse, literatuur. De grondgedachte hierbij was dat sinds het verschijnen van de eerste geschriften van Freud en zijn navolgers een nieuw hoofdstuk in de literatuurgeschiedenis was begonnen. Kennis van de psychoanalyse, zo was de veronderstelling, leidde tot een ander soort romans, toneelstukken en gedichten en de literatuurgeschiedschrijving diende deze verandering weer te geven. Inderdaad is een tendens tot psychologisering duidelijk zichtbaar in de moderne literatuur na 1900. De vraag is echter of die toenemende thematisering van psychologische onderwerpen en die veranderingen in de verteltechniek die een subjectivering van het perspectief betekenen ook werkelijk tot de psychoanalyse herleid kunnen worden, of dat het hier parallel verlopende ontwikkelingen betreft van algemeen culturele aard, dus of – met andere woorden – *post hoc* hier ook *propter hoc* betekent. Van groot belang lijkt mij in dit debat, op welke wijze men het creatieve proces in de literatuur conceptualiseert, dus hoe men zich voorstelt hoe een auteur te werk gaat als hij bijvoorbeeld een roman schrijft. Maakt hij dan gebruik van psychologische

Prof. dr. W. Schönau, emeritus hoogleraar Duitse letterkunde aan de Rijksuniversiteit te Groningen, is lid van het bestuur van het Tijdschrift voor Psychoanalyse en van de Stichting Psychoanalyse en Cultuur.

Correspondentieadres: Van Moerkerkenlaan 26, 9721 TB Groningen.

kennis die hij zich uit boeken of van horen zeggen heeft verworven? In de literatuurwetenschap lijkt men daar – meestal impliciet – wel van uit te gaan. Van die veronderstelling gingen ook de bijdragen op het symposium te Bamberg uit, behalve die van mij. Ik ben een andere mening toegedaan en deze wil ik hierbij graag toelichten. Daarbij vraag ik er begrip voor dat mijn voorbeelden vooral aan de Duitse literatuur ontleend zijn. Maar ik denk dat de strekking van mijn betoog zich niet daartoe beperkt.

De casus van de novelle *Gradiva*

Toen Wilhelm Jensens novelle *Gradiva*. Ein pompejanisches Phantasiestück was verschenen (in 1903), werd dit verhaal over een wereldvreemde docent in de archeologie, die in Pompeji zijn ware liefde vindt, al spoedig daarop in de door Freud geleide *Psychologische Mittwoch-Gesellschaft* in Wenen vol bewondering besproken. Het enthousiasme over dit verhaal, dat men destijds nog als een ‘meesterwerk van de hoogste rang’ (Freud 1995, p. 17) prees, maar dat Freud later ‘een op zichzelf niet bijzonder waardevolle novelle’ (1907, p. 33) noemde, betrof in deze kring natuurlijk vooral de psychologisch ‘correcte’ weergave van de waanideeën en de dromen, evenals het hele psychische genezingsproces van de hoofdpersoon Norbert Hanold. Hoe was het mogelijk – zo vroeg men zich af – dat een contemporaine auteur in een *Phantasiestück* het ontstaan en de genezing van een hardnekkige waanvoorstelling evenals een aantal verzonnen dromen zo raak, zo overtuigend had weten weer te geven? Enkele leden van de discussiegroep rondom Freud konden het feit dat dit product van de literaire fantasie geheel in overeenstemming was met de nog zo prille inzichten van de psychoanalyse niet anders verklaren dan door de veronderstelling dat de schrijver Jensen *Die Traumdeutung* (die in 1900 verschenen was) gelezen moest hebben en deze kennis in zijn verhaal verwerkt had. Andere leden echter gingen ervan uit, dat schrijvers nu eenmaal over een bijzondere vorm van intuïtieve mensenkennis beschikken, die ze niet per se door studie, langs intellectuele weg, verworven hoeven te hebben. Om deze kwestie op te lossen schreef Wilhelm Stekel, een van de leden van de *Mittwoch-Gesellschaft*, daarom een brief aan Wilhelm Jensen: ‘Meister!’ – zo sprak hij de kunstenaar eerbiedig aan – ‘beslist u ons geschil. Heeft u het boek van Freud over de droom gelezen of heeft u ons weer eens getoond, dat de schrijver de waarheid dichter benadert dan de nuchtere wetenschap?’ (Freud 1995, p. 18). Het antwoord van de auteur, dat in eerste instantie ‘ietwat nors’ en lapidair uitviel, maar in een latere brief aan Freud uitvoerig werd toegelicht, luidde dat hij de novelle geheel vrij had verzonnen, haar spontaan en zonder enige hapering, zelfs (in zijn eigen woorden) ‘naar het leek zonder na te denken’ (Freud 1995, p. 23) in een paar dagen had geschreven. En overigens had hij van Freud en zijn *Traumdeutung* tot dan toe nooit gehoord.

Wat de leden van de *Psychologische Mittwoch-Gesellschaft* destijds in twee kam-

pen verdeeld had, was een probleem dat de wetenschap bijna honderd jaar later nog bezighoudt, hoewel het ene kamp toch duidelijk gelijk had gekregen. Het gaat om de vraag hoe men het creatieve proces in de literatuur theoretisch adequaat conceptualiseert en, in nauw verband daarmee, om de vraag hoe schrijvers er altijd weer in slagen in hun werken het beleven en het gedrag van hun personages zo weer te geven dat in de regel ook de modernste psychologische theorieën deze weergave als overtuigend, juist, authentiek of – zoals Freud bij voorkeur placht te zeggen – als ‘correct’ kunnen karakteriseren.

Toen Freud een paar jaar later, gedurende een zomervakantie in Noord-Italië in 1906, zijn verhandeling over *De waan en de dromen* in ‘*Gradiva*’ van W. Jensen schreef, deed hij dit dan ook niet zozeer omdat hij een esthetisch genoeg beleefde aan dit charmante verhaal. Het ging hem vooral om de verbazingwekkende, ook hem bijna verontrustende psychoanalytische ‘correctheid’ van de literaire constructie, zoals die blijkt uit de dromen, maar ook uit de hele narratieve motivering van de psychische stoornis bij de hoofdpersoon. Het was collega Jung geweest, die hem op die frappante correctheid had gewezen en hem tot het schrijven van deze eerste uitvoerige psychoanalytische interpretatie van een literair werk, die in 1907 in boekvorm verscheen, had weten te inspireren. Op de achtergrond van dit alles stond dus het raadsel, of zo men wil: de ergernis, dat een kunstenaar, dus een ‘leek’, al die nieuwe ontdekkingen die de psychoanalyse in de laatste tijd ten koste van zoveel inspanning had gedaan, schijnbaar moeiteloos in het medium van de literaire fictie geanticipeerd had.

Aan het slot van zijn studie behandelt Freud de vraag of het inzicht van de schrijver in de onbewuste motivatie van zijn personages ‘von der Art einer Kenntnis’ is, dus ‘het karakter van kennis’ bezit (Freud 1995, p. 121; 1907, p. 121). Hij beantwoordt die vraag op een mijns inziens nog steeds geldige manier. Freud wist intussen – hij had, na Stekel, ook zelf nog drie brieven met het verzoek om informatie aan Jensen gestuurd² – dat de auteur van *Gradiva* niets van psychoanalyse afwist en wilde nu de vraag hoe het Jensen gelukt was ‘zijn “fantasie” zodanig te creëren dat wij haar als een echte ziektegeschiedenis kunnen ontleden’ (Freud 1995, p. 121; 1907, p. 121), proberen te beantwoorden. Zijn conclusie luidde dat de schrijver inderdaad niets van de regels en bedoelingen van het onbewuste zielenleven hoefde te weten, omdat de psychoanalyticus en de schrijver het onbewuste langs zeer verschillende wegen benaderen: ‘Wij putten waarschijnlijk uit dezelfde bron, behandelen hetzelfde object, ieder van ons volgens een andere methode, en dat de resultaten overeenstemmen, schijnt er borg voor te staan dat wij beiden op de juiste wijze te werk zijn gegaan. Onze methode [die van de psychoanalyse, W.S.] bestaat hieruit dat wij de abnormale psychische processen bij anderen bewust observeren om de wetten ervan te kunnen opsporen en onder woorden brengen. De schrijver gaat waarschijnlijk anders te werk; hij richt zijn aandacht op het onbewuste in

zijn eigen ziel, is een en al oor voor de ontwikkelingsmogelijkheden van het onbewuste en verleent er op artistieke wijze uitdrukking aan in plaats van ze met bewuste kritiek te onderdrukken' (Freud 1995, p. 122/3; 1907, p. 122).

Deze passage is daarom zo belangrijk, omdat ze rekening houdt met het feit dat alle grote schrijvers vóór Freud, van Sophocles via Shakespeare tot Goethe, Ibsen en Dostojevski, in de weergave van het zielenleven van hun personages op inzichten van de psychoanalyse vooruitgelopen lijken te hebben. De schematische contrastering van de schrijver die zijn eigen onbewuste raadpleegt met de analyticus die de patiënt bewust observeert is natuurlijk vanuit een huidig gezichtspunt uiterst aanvechtbaar, omdat ze nog geen rekening houdt met de tegenoverdracht. Maar waar het hier om gaat is het doorbreken van het inzicht dat het creatieve proces een eigen toegang tot het onbewuste heeft. De kunstenaar beheerst het onbewuste niet begripsmatig, maar beschikt er spontaan en direct over. De schrijver ervaart dus uit eigen bron, om nog eens Freud te citeren, 'wat wij [de analytici, W.S.] bij anderen leren, aan welke wetten de activiteit van dit onbewuste moet gehoorzamen, maar hij hoeft deze wetten niet onder woorden te brengen, niet eens duidelijk te onderkennen, ze zijn ten gevolge van de verdraagzaamheid van zijn intelligentie in zijn scheppingen opgenomen en belichaamd [sie sind infolge der Duldung seiner Intelligenz in seinen Schöpfungen verkörpert enthalten]' (Freud 1995, p. 123; 1907, p. 122).

Daardoor zijn de analytici eigenlijk altijd tegenover hun 'waardevolle bondgenoten' (Freud 1995, p. 48; 1907, p. 36), de schrijvers, in het nadeel, omdat de schrijvers 'uit bronnen putten die wij voor de wetenschap nog niet hebben ontsloten' (Freud 1995, p. 48; 1907, p. 36/7). Daar staat tegenover dat literaire mensenweergave – zo zou ik willen toevoegen – altijd aan de regels van fictionele literatuur is gebonden. Ze is altijd concreet, direct en in de vorm van scènes gegeven, niet abstract-discursief als psychische wetmatigheid geformuleerd. Anders gezegd: psychologische 'inzichten' worden eigenlijk pas formuleerbaar in een heel ander, abstract vertoog, dat van de wetenschappelijk-rationele begrippentaal van het secundaire proces. Of, zoals Robert Musil het, veel radicaler, uitdrukte: 'Wat aan een literair werk als psychologie wordt beschouwd, is iets heel anders dan psychologie, net zoals literatuur iets heel anders dan wetenschap is' (Musil 1935, p. 967), een overtuiging die hem bij een andere gelegenheid kortweg liet verklaren dat hij eraan wilde herinneren 'dat "psychologische literatuur" gewoonweg niet bestaat' (Musil 1920, p. 1346). Hermann Hesse bedoelde ongeveer hetzelfde, toen hij de schrijver met de dromer en de analyticus met de uitlegger van dromen vergeleek. Wat kan de schrijver dan 'anders doen dan verder te dromen en de roepstem van zijn onbewuste te volgen?' (Hesse 1918, p. 49). Voor de meeste schrijvers geldt zonder meer wat Michael Worbs over Arthur Schnitzlers schrijfproces constateerde, namelijk dat dit 'steeds van concrete, zintuiglijke ervaring uitgaat en met door

lectuur verworven kennis weinig kan beginnen' (Worbs 1988, p. 258).

Men zou zich nu kunnen afvragen of de novelle *Gradiva* er anders uitgezien zou hebben, als Jensen Freud wel gelezen had. Algemener geformuleerd: welke invloed heeft psychoanalytische kennis op het creatieve proces en daarmee ook op het resultaat ervan, op het literaire werk? Verhoogt de lectuur van psychoanalytische geschriften de graad van psychologische correctheid? Verandert bewuste kennis van psychische mechanismen de (deels) onbewuste weergave daarvan in het scheppingsproces? Hoe staat het met het aandachtig luisteren naar 'de ontwikkelingsmogelijkheden van het onbewuste', waarover Freud sprak, als de auteur deze niet alleen uit de levenspraktijk kent, maar ook theoretisch beheerst? Kortom, zijn analytici voor schrijvers net zulke 'waardevolle bondgenoten' als schrijvers dat volgens Freud omgekeerd voor analytici zijn?

De twee modellen van het creatieve proces

Ik heb de indruk dat er bij de beantwoording van deze vragen twee concepten tegenover elkaar staan, in de regel slechts als impliciete aannames achter de meningsverschillen, die destijds al de Weense kring rond Freud in het debat over *Gradiva* in twee kampen verdeelden. Het eerste, dat men het bewustzijnsconcept of het cognitief-constructivistische model zou kunnen noemen, beschouwt het creatieve proces als een in hoofdzaak bewust, min of meer rationeel gebeuren, als een vorm van verwerking van kennis. Fictionele (of zoals Freud ze noemde: artificiële) dromen van bijvoorbeeld romanpersonages zouden, volgens dit concept, met behulp van vakkundige informatie, bijvoorbeeld uit de *Traumdeutung*, geconstrueerd worden. Gedrag en beleven van literaire personages zouden door bestudering van psychologische persoonlijkheidstheorieën op eendere wijze hun geloofwaardigheid en overtuigingskracht verkrijgen. Versprekingen en andere 'freudiaanse' vergissingen zouden bewust in de handeling opgenomen worden, om onbewuste beweegredenen aan te duiden. Beschrijvingen van psychopathologisch of pervers gedrag zouden aan de betreffende leerboeken ontleend en op romanpersonages getransponeerd worden. Ik overdrijf enigszins, maar dat is ter verduidelijking van de impliciete veronderstellingen van dit heel gangbare denkmodel wel nodig.

Het andere, hieraan tegenovergestelde model van het creatieve proces gaat uit van het primaat van onbewuste processen. Het beschouwt het schrijfproces bij voorkeur als een variatie van typische fantasiestructuren, zoals die van de *Familienroman*, de oerscène of grandioze reddingsfantasieën. Het gaat van de ervaring uit dat het individuele patroon van zich steeds herhalende fantasieën, dat de afzonderlijke schrijver kenmerkt, zich relatief vroeg in de wisselwerking tussen 'biologische' driften en 'culturele' omgevingsfactoren ontwikkelt. Wat de geslaagde tekstinterpretaties van psychoanalytische signatuur zichtbaar maken, dat zijn nu juist die karakteris-

tieke motiefconfiguraties, ontstaan in de loop van de psychische ontwikkeling voor de adolescentie, dus meestal ook voor de fase van de verwerving van de meeste intellectuele kennis en voordat de auteur zich een bepaalde wereldbeschouwing eigen gemaakt heeft. Het zijn patronen van fantasieën over ouders en broers of zusters, over geboorte, castratie, incest, liefde, haat en de dood, typische voorstellingen waarin wens en afweer een compromis zijn aangegaan en die altijd in de vorm van scènes optreden.

Aan het bestaan van dit tweede model van het creatieve proces, dat dus de psychologische correctheid van literaire werken niet door lectuurinvloeden maar door een andere wijze van verkenning van menselijke motivaties verklaart, moet men zichzelf en anderen, als men literatuurwetenschap bedrijft, steeds weer herinneren. Ik heb namelijk de indruk dat wij allen, ook als we psychoanalytische ervaring hebben, vaak geneigd zijn uit te gaan van het eerste model. Ook Freud deed dat in feite, toen hij met Jensen begon te corresponderen in de hoop van hem de nodige informatie over diens schrijfproces te ontvangen, een informatie die deze hem natuurlijk niet kon geven. Ook een paar leerlingen van Freud dachten zo bewustzijnspsychologisch, toen ze de analytische juistheid van Jensens *Grävia* uit een toepassing van de theorieën van de *Traumdeutung* wilden verklaren. Het 'onbewuste' concept lijkt niet voor de hand te liggen, is misschien toch wat contra-intuïtief. Wanneer men echter documenten bestudeert waarin schrijvers over het schrijfproces berichten (vgl. o.a. Curtius 1991) vindt men maar heel weinig aanwijzingen die ten gunste van het 'cerebrale' concept van literaire creativiteit spreken. Freud schreef al in de *Traumdeutung*: 'Wij zijn waarschijnlijk ook veel te sterk geneigd het bewuste karakter van de intellectuele en artistieke productie te overschatten' (1900, p. 704). Let op het 'wij'! Misschien behoort het tot de beroepsdeformaties van de beoefenaars van de meeste wetenschappen dat zij, wier hele bestaan gebaseerd is op bewuste denkactiviteit, zich andere psychische processen, zoals dat van de literaire creatie, moeilijk anders kunnen voorstellen dan naar het voorbeeld van intellectuele arbeid, als toepassing van verworven kennis?

Twee soorten inzicht

Het psychologische inzicht van schrijvers bezit dus niet 'het karakter van kennis', zoals Freud formuleerde, maar berust op een specifieke openheid of 'verdraagzaamheid' van de kunstenaar voor onbewuste voorstellingen. Deze is op te vatten als het vermogen de zelfkritiek uit te stellen tot een latere fase van het creatieve proces (die van de elaboratie) en zich in eerste instantie over te geven aan de vrije invallen en associaties van het primaire proces, alvorens daar in het secundaire proces een ordening en een selectie in aan te brengen.

Het primaat van het onbewuste strekt zich overigens tot meer dimensies van het scheppingsproces uit. Want niet alleen hoeven schrijvers niets van de theorie van de psyche af te weten, ze weten vaak ook weinig of niets van

hun *eigen* diepere beweegredenen om een bepaalde stof of een bepaald motief uit te kiezen en vorm te geven. En naar hun eigen mening is dat maar goed ook. De Zwitserse schrijver Hermann Burger formuleerde de onbekendheid met zijn eigen latente motivatie als een voorwaarde voor succes eens heel treffend met de opmerking: 'Bij literaire invallen is het belangrijk dat je merkt dat er iets loos is, maar niet precies weet wat er loos is, anders sterft het idee op weg van de schrijftafel naar het boek' (Burger 1986, p. 51). Een andere Zwitserse schrijver, van wie toch algemeen bekend is, dat het schrijfproces bij hem hoogst bewust en in talloze revisies verliep, Conrad Ferdinand Meyer, berichtte over het ontstaan van zijn novelle *Die Richterin*, dat hij bij het schrijven daaraan 'zo verstandig was de ogen te sluiten en het paard van mijn verbeelding op eigen kracht zijn eigen weg te laten vinden' (geciteerd bij Von Matt 1980, p. 312). Dat is het beeld van de kunstenaar als een ruiter die op een rit door het hooggebergte langs steile afgronden de teugels loslaat en zijn lot in handen van het paard legt. De schilder Francis Bacon zei hierover: 'Als mij iets lukt, lukt dat vanaf het ogenblik waarop ik niet meer bewust weet wat ik doe' ('when consciously I don't know what I'm doing') (Sylvester 1975, p. 53). Kunstenaar zijn betekent zich voor een bepaalde tijd over durven geven aan het primaire proces. In mijn werk als literatuurdocent is mij, bij het interpreteren van teksten, geen enkele vraag vaker gesteld dan: 'Heeft de auteur dat ook bewust zo bedoeld?' Blijkbaar stelt het ons gerust en vinden we het bevredigend te denken dat de auteur het hele weefsel van zijn tekst bewust in het oog hield. De ervaring leert ook dat die vraag maar uiterst zelden beantwoord kan worden en dat het antwoord dan meestal negatief is. De vraag verraadt onze behoefte het scheppingsproces van kunst met onze rationalistische denkschema's te willen begrijpen. Heel illustratief in dit verband vind ik altijd Thomas Manns commentaar, toen hij er door een Amerikaanse germanist in Princeton op was gewezen dat zijn roman *Der Zauberberg* naar de mythe van de speurtocht naar de graal was gemodelleerd. Zijn reactie luidde: 'Hans Castorp als zoeker naar de graal – u zult dat niet gedacht hebben, toen u zijn verhaal las, en als ik het zelf gedacht heb, dan was het meer en minder dan denken' (Mann 1939, p. 616). In die formulering, 'meer en minder dan denken', ligt precies het door Freud helder geformuleerde probleem van de bronnen waaruit de schrijver put, 'die wij voor de wetenschap nog niet hebben ontsloten' (Freud 1995, p. 48; 1907, p. 36/7.) Men zou dit kunnen vergelijken met het weten van de dromer over de betekenis van de eigen droom. Het is zeer waarschijnlijk, schreef Freud 'dat de dromer toch weet, wat zijn droom betekent, *alleen weet hij niet dat hij het weet, en daarom meent hij dat hij het niet weet*' (1917, p. 114).

Misschien hangt het samen met de dominantie van het natuurwetenschappelijke denken, dat we geneigd zijn ons het schrijven van literatuur als een soort ambacht voor te stellen, waarbij de auteur iedere afzonderlijke stap bewust neemt en daarover ook in detail rekenschap kan afleggen. In inter-

views met schrijvers blijkt echter steeds weer dat zij in werkelijkheid ongeveer zo tegenover hun eigen tekst staan als de dromer tegenover zijn droom. Het werk is het voortbrengsel van hun geest, inderdaad, maar dat hoeft niet te betekenen dat ze het ook helemaal begrijpen. Kafka meende, zoals hij in zijn dagboek noteerde, zijn beroemde parabel van de poortwachter die toegang verlangt tot de Wet ook pas enige tijd na het ontstaan begrepen te hebben en ook dat al of niet vermeende begrip ging weer verloren (Kafka 1967, p. 329). 'Nicht Wachheit, Selbstvergessenheit ist erste Voraussetzung des Schriftstellertums', meende hij (1958, p. 385).

Het begrip 'toepassing' als problematisch concept

Het zou kunnen zijn dat het begrip 'toepassing' (zoals in 'psychoanalyse en haar toepassingen') in dit verband voor verwarring gezorgd heeft. Om te beginnen is de uitdrukking 'toegepaste psychoanalyse' met betrekking tot psychoanalytische literatuurinterpretatie, onder andere door Shoshana Felman (1982, p. 8), met recht bekritiseerd. Met betrekking tot de relatie tussen psychoanalyse en literatuur kan men volgens haar vaak beter van 'implicatie' dan van 'applicatie' spreken, want de literatuur zou eigenlijk als het onbewuste van de psychoanalyse beschouwd dienen te worden. De psychoanalyse is als het ware een bewustmaking en systematisering, een operationalisering zo men wil, van wat in de literatuur in de vorm van scènes present is.

Maar meer nog, dunkt me, moet de gedachte van een toepassing van psychoanalytische kennis op het schrijven van literatuur met de nodige scepsis bekeken worden. De schrijver die psychoanalytische geschriften gelezen heeft, schrijft immers in het algemeen niet anders dan voordien. Wat door zijn of haar lectuur verandert, is soms de wereldbeschouwing of het mensbeeld, of misschien de manier waarop men over eigen werk denkt en spreekt, maar niet de wijze waarop het ontstaat. Hermann Hesse heeft zich in zijn opstel *Künstler und Psychoanalyse* (1918) in die zin uitgelaten: 'Zomin historische kennis in staat stelt tot het schrijven van historische romans, botanica of geologie tot het schilderen van landschappen, evenzomin kan de beste wetenschappelijke psychologie helpen bij het uitbeelden van mensen. (...) Wie al niet een kunstenaar is, wie al niet de innerlijke bouw en de hartslag van het zielenleven heeft gevoeld, die maakt alle analyse nog niet tot iemand die de ziel kan duiden. Hij kan hoogstens een nieuw schema toepassen (...). Het dichterlijke weergeven van psychische processen blijft een zaak van het intuïtieve, niet het analytische talent' (Hesse 1918, p. 49). Vergelijkt men het scheppingsproces in de literatuur, dus de creatie van een wereld in woorden, met dat van andere kunstvormen, de muziek of de beeldende kunst, dan wordt duidelijk, hoe makkelijk het ontstaan van een talig kunstwerk ten onrechte quasi als een intellectueel proces opgevat kan worden – meestal overigens niet door de schrijvers zelf, maar door de theoretici. Men vergeet dan dat het maken van een literair werk een totaal ander

soort taalhandeling is dan het maken van een rationeel betoog, dat het pragmatische taalgebruik in het dagelijks leven net zo verschilt van het taalgebruik in de poëzie als het gebruik van het lichaam bij het werk in een fabriek verschilt van dat in een ballet.

Laten we daarom Harry Mulisch eens aan het woord laten wanneer hij in zijn nog altijd lezenswaardige essay *Voer voor psychologen* een fase in het ontstaan van een roman beschrijft: 'Weet men wat dat is: een bladzijde lezen als bladzijde? Een schrijver schrijft – hij heeft een halve bladzijde geschreven, het einde van een hoofdstuk. Hij legt zijn pen weg en kijkt neer op de bladzijde, de afwisseling van dialoog en beschrijving, korte regels, alinea's: het abstracte beeld van de zinnen op het papier. En plotseling ontwaakt een raadselachtig vormbesef in hem. Er moet nog iets bij. Een alinea van 2,5 regel. Hij leest over en over wat er staat – niets dient zich meer aan. Maar hij weet dat de bladzijde hem niet bedriegt, iedere keer zijn de spanningen onder de laatste regel toegenomen; nog iets lager heerst rust. Na dagen of weken zal hij haar gevonden hebben en er bij schrijven. Zij zal het hoofdstuk, het boek, een onontbeerlijke kracht gegeven hebben' (Mulisch 1961, p. 79).

De zuiver formele afweging die Mulisch hier beschrijft, herinnert sterk aan wat een schilder voor de schildersezel pleegt te doen als hij een paar stappen achteruitloopt en door zijn oogharen naar zijn schilderij tuurt. Hij kan ook niet precies aangeven, waarom hij hier een accent toevoegt of daar een kleur intensiveert en hij hoeft de gulden snede niet als regel geleerd te hebben om zijn werk smaakvolle esthetische proporties te geven.

Er bestaat hier, *mutatis mutandis*, een zekere analogie met de bekende kwestie of het een voor- of een nadeel is, wanneer een analysant voor zijn analyse Freud heeft gelezen. Ik meen dat de ervaring geleerd heeft dat dit bewuste weten relatief weinig invloed heeft op het verloop van het analytische proces. Het lezen van analytische geschriften heeft, volgens een bekende vergelijking van Freud, evenveel invloed op de symptomen van de patiënt 'als het uitdelen van menukaarten tijdens een hongersnood op de honger' (1910, p. 48). Als theoretische kennis zo weinig betekent voor het verkennen van het onbewuste in de analytische therapie, waarom zou dat bij het gebruik maken van het onbewuste in het creatieve proces anders zijn?

Over het effect van een psychoanalytische behandeling op hun creativiteit hebben schrijvers in de loop der tijd heel verschillend geoordeeld. Velen zijn er, als ze al een analyse overwogen, toch maar niet aan begonnen, zoals Rilke. Anderen, die in analyse zijn gegaan, hebben dit soms verzwegen, zoals Döblin en Musil, soms hun dankbaarheid kenbaar gemaakt, zoals Hermann Broch en Arnold Zweig. Hermann Hesse heeft drie voordelen opgesomd die naar zijn mening een analyse voor een kunstenaar kan hebben: 'de overweldigende bevestiging van de waarde van de fantasie', 'de intiemere verstandhouding tot het eigen onbewuste' en 'waarachtig-

heid ten opzichte van zichzelf' (1918, p. 50). Cremerius (1995) heeft over de therapieervaringen van auteurs geschreven, een moeilijk onderwerp vanwege de schaarsheid van beschikbare documenten.

Voor en na Freud

De vraag naar de invloed roept vanzelf een andere op, namelijk of het oeuvre van schrijvers van wie we weten dat zij Freud gelezen hebben zich onderscheidt van het werk van diegenen, die hun werken voor 1900 geschreven hebben. Als moderne auteurs, zoals Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, Stefan Zweig, Kafka, Canetti, Gerhart Hauptmann, Hesse, Thomas Mann, Alfred Döblin of Arnold Zweig, die allen, zij het in verschillende mate en vanuit heel verschillende uitgangspunten, Freud gelezen hebben, wegens hun overtuigende uitbeelding van mensen en menselijke relaties geprezen worden, dan hoeven we deze 'psychologische' kwaliteit van hun literaire werk nog niet tot die lectuur te herleiden. Want als ze werkelijk hun meesterschap daarin aan deze bewuste bron van kennis ontleenden, dan zou dat immers veronderstellen dat al die grote schrijvers van het verleden, die Freud zo graag zijn leermeesters³ noemde, ofwel over een primitievere psychologie beschikten (wat niet het geval is) ofwel hun psychologie aan een bron ontleenden die in de moderne tijd niet meer toegankelijk zou zijn (hetgeen een even onbevredigende aanname is). Wie wil aantonen 'hoe psychoanalytische kennis in de conceptie van figuren, in de thema's en motieven, evenals in de handelingsconstellatie, in de vormen en in de taal van literaire teksten getransformeerd wordt' (Anz 1997, p. 395), zou niet alleen moeten aangeven, waarin de verschillen met de literatuur voor de moderne tijd bestaan, maar ook, als het gaat om de onmiskenbare psychologiseringstendens in de moderne cultuur, moeten aantonen dat deze tot kennis van de psychoanalyse en niet tot andere oorzaken te herleiden valt. Dat is echter buitengewoon moeilijk, omdat psychoanalyse en moderne literatuur twee parallel lopende, maar relatief autonome verschijningsvormen van deze psychologisering zijn. Zeker, er zijn wisselwerkingen en structuurhomologieën, maar men kan de opkomst van een literair fenomeen als de subjectivering van het vertelperspectief niet zonder meer op een psychoanalytisch concept terugvoeren.

De schrijver Alfred Döblin, die ook zenuwarts was en die in analyse is geweest, merkte daarover op dat de opvatting als zou de freudianse dieptepsychologie een 'diepteliteratuur' ten gevolge hebben, 'absolute onzin' was: 'Nog altijd heeft Dostojevski voor Freud geleefd. (...) De verschillen zijn niet: diepteschrijver versus oppervlakteschrijver, maar goede schrijver versus slechte schrijver. De goede hebben hun intuïtie, die maakt alle ontleningen overbodig, en de slechte kunnen toch niet geholpen worden' (geciteerd bij Cremerius 1995, p. 88; vgl. Schönau 1998). Natuurlijk kan de psychoanalyse literair gethematiseerd worden, zoals dat sinds Italo Svevo's roman *Zeno Cosini* (1923) ook vaak is gebeurd (vgl. Berman 1987), bijvoor-

beeld in de figuur van Dr. Krokowski in Thomas Manns roman *Der Zauberberg*, maar dat is een andere zaak.

Het begrip 'invloed', zoals dat in de vergelijkende literatuurwetenschap en in de literatuurgeschiedenis veel gebruikt wordt, en het cognitief-bewuste creativiteitsconcept veronderstellen elkaar over en weer. Beoefenaars van de literatuurwetenschap hebben weinig sympathie voor het onbewuste van de schrijvers en voor hun vermogen zich daarvoor open te stellen. Ze hebben meestal meer vertrouwen in de filologisch traceerbare sporen van hun lectuur.⁴ Maar wat blijkt, als men die invloeden van lectuur bestudeert, zoals bijvoorbeeld Manfred Dierks (1990) dat gedaan heeft met de invloed van Freud op Thomas Mann? Dan vindt men niet een verwerking van nieuwe inzichten, die tot een aanpassing of een verandering in het denken en schrijven leidt, zoals men toch zou verwachten. Men ziet een eclectische houding, onder het lichtzinnige devies 'Je prends mon bien où je le trouve'. Men ziet een tamelijk onbekommerde fragmentarische lectuur, die vooral de functie van een bevestiging van eigen vertrouwde gedachtegangen heeft. Thomas Mann had, volgens Dierks, 'al lang in de lijn van de dieptepsychologie leren denken, voordat hij kennisnam van iets van Freud of Jung'.⁵

Bij Thomas Mann betekende het lezen van Freud een herkennen van de eerder al bij Schopenhauer en Nietzsche gevonden gedachten over het secundaire en accidentele van de ratio. De novelle *Der kleine Herr Friedemann*, nog vóór iedere kennis van het psychoanalytische gedachtegoed geschreven, bevat hetzelfde motief van het overrompeld worden door de dionysische machten van het driftleven, dat hij pas later bij Freud als de terugkeer van het verdrongene zou terugvinden. Diep in zijn hart was Mann, evenals vele collega's, van mening dat een kunstenaar geblokkeerd raakt als hij doorzien wordt (Dierks 1990, p. 293), een overtuiging die ons zou moeten waarschuwen voor de vergissing het lezen van psychoanalytische geschriften door een kunstenaar gelijk te stellen aan dat door een geleerde, waar Johannes Cremerius in zijn boek *Freud und die Dichter* (1995) nog wel eens de neiging toe vertoont. Zijn boek, dat de betrekkingen van Musil, Hesse, Stefan Zweig, Arnold Zweig, Gerhart Hauptmann en Tucholsky tot de psychoanalyse behandelt, toont overigens de sterke ambivalentie van de schrijvers en hun uiterst selectieve receptie van de ideeën van Freud. Het maakt duidelijk dat het creatieve proces en de verwerking van lectuurinvloeden op heel verschillende psychische niveaus verlopen.

Frederick Hoffmann verdedigt in zijn thematisch verwante boek *Freudianism and the literary mind* (1945) dezelfde opvattingen. Hij spreekt over de theoretische onafhankelijkheid van de schrijver, die hem superieur maakt aan zijn intellectuele leermeesters: 'They are his servants, not his masters or tutors' (1945, p. 92). Ook hij meent dat Freuds intellectuele invloed op de literatuur weliswaar groot is geweest, 'but he did not, except for a few minor examples, control the act of creation'.⁶ In tegenstelling tot de criticus

of de geleerde 'no writer is, therefore, literally a "Freudian"; one may only say that he might have been interested in the aesthetic possibilities of Freudianism and have exploited them in one imperfect way or another' (Hoffmann 1945, p. 95).

Het geval Schnitzler

Tot slot van mijn betoog zou ik het willen toelichten en samenvatten aan de hand van een concrete, mijns inziens bijzonder illustratieve casus, die van Arthur Schnitzler. Als er één schrijver is geweest, wiens werk letterlijk in de nabijheid van Freud en de psychoanalyse en in kritische discussie daarmee tot stand is gekomen, dan is het wel Schnitzler geweest. Wanneer Freud hem als een dubbelganger gemeden heeft, hoewel hij alle aanleiding had het gesprek met zijn stad- en tijdgenoot, zijn joodse collega-medicus die een paar straten verder woonde, te zoeken, dan was dat misschien om dezelfde reden waarom hij Nietzsche nauwelijks gelezen heeft: uit angst voor een storing van zijn eigen stap voor stap voortschrijdende denkproces. *Noli turbare circulos meos* is het geheime devies van geniale denkers. Misschien was het echter ook Freuds ambivalente houding ten opzichte van kunstenaars überhaupt, zoals die recentelijk nog eens door Norman Holland (1998) is geanalyseerd. Schnitzlers toneelstukken, romans en verhalen behoren tot die werken waarvan de psychologische diepgang steeds weer met recht wordt bewonderd. In iedere literatuurgeschiedenis kan men nalezen, hoe de verbazingwekkende klinische correctheid van zijn personages, van hun handelingen en belevingen in verband wordt gebracht met Freud. In werkelijkheid stond hij echter vrij kritisch ten opzichte van de psychoanalyse. Als totale theorie wees hij haar eigenlijk van de hand. Michael Worbs komt in zijn onderzoek daarnaar dan ook tot de conclusie 'dat ondanks zijn intensieve en ononderbroken bezig zijn met de psychoanalyse (...) haar invloed gering is. Een chronologische lectuur van zijn werken vertoont na 1900 geen wezenlijke verandering van zijn schrijfstrategie' (Worbs 1988, p. 257). Ook Horst Thomé (1993, p. 615) onderstreept de onafhankelijkheid van Schnitzler in zijn verhouding tot Freud. Desondanks vinden professionele lezers in zijn werk anticipaties van inzichten uit de narcismetheorie en uit de zelfpsychologie, die de psychoanalyse pas in de jaren zestig van de vorige eeuw is gaan ontwikkelen. Hoe is dat te verklaren?

Heide Tarnowski-Seidel (1983) heeft deze vraag in haar studie van Schnitzlers verhaal *Flucht in die Finsternis* proberen te beantwoorden. Zij toont aan hoe Schnitzler in zijn literaire oeuvre de contemporaine psychologie, ook de psychoanalyse van zijn tijd, in zekere zin ver vooruit was. In zijn dagboeken echter, waarin hij zich rekenschap probeerde te geven van zijn eigen depressies en van de motieven voor de suïcide van zijn dochter, komt hij merkwaardig genoeg niet verder dan de destijds gebruikelijke vermoedens over erfelijke belasting. Daaruit blijkt dat zijn inzichten in het onbewuste

van zijn fictionele personages geen inzichten 'von der Art einer Kenntnis' waren, die hij willekeurig kon toepassen. Blijkbaar beschikte hij alleen als kunstenaar, alleen gedurende het schrijfproces, over de bron die hem in staat stelde zich ten diepste met de ontwikkelingsmogelijkheden van zijn personages te identificeren, zich hun handelwijze voor te stellen op een psychologisch overtuigende wijze. In de zelfwaarneming bij het schrijven in zijn dagboek, in de kritische distantie ten opzichte van zichzelf was hem die intuïtieve bron, die Freud als 'feine Selbstwahrnehmung' gedefinieerd had, echter niet toegankelijk. Schrijven betekende voor hem (net als trouwens voor Simon Vestdijk) dus niet een therapie, want hij leed tot aan zijn dood onder stemmingen van diepe melancholie. Schrijven stond bij hem in dienst van de 'afweer als structuurmoment en overlevingsstrategie' (Tarnowski-Seidel 1983, p. 63), een afweer van al te pijnlijke inzichten in de oorzaak van zijn eigen gevoelens van leegte en depersonalisatie. Pas gedurende het creatieve fantaseren over andere personen was hij in staat trefzeker psychische samenhangen te construeren. Die kon hij echter niet op zichzelf toepassen. Alleen in het medium van de fictie, dus in het scheppen van verzonnen verhalen, kon hij een verloren psychische totaliteit weer hervinden, waartoe hij in de werkelijkheid van zijn eigen leven niet in staat was.

Noten

1. Lezing op de jaarvergadering van het Nederlands Psychoanalytisch Genootschap te Doorn, 16 juni 2001. Een eerdere versie van deze tekst verscheen in *Anz* (1999, p. 219-231).

2. In deze vorm van verificatie, het navraag doen bij de auteur, herkennen we de biografische, op de auteur georiënteerde werkwijze van de vroege psychoanalytische literatuurinterpretatie, die bovendien de neiging had om klinische diagnoses te stellen.

3. 'Not I, but the poets discovered the unconscious', zei Freud in een interview met Philip Lehrman, dat in *Harofé Haivri* (1940) werd gepubliceerd. (Vergelijk Berman 1987, p. 304).

4. Frederick Hoffman behandelt dit thema in het hoofdstuk *The Problem of Influence* in zijn nog altijd lezenswaardige boek *Freudianism and the Literary Mind* (1945).

5. Dierks (1990), p. 292. Tot eendere conclusies kwamen de sprekers op het Lübecker sym-

posium *Thomas Mann und die Wissenschaften* in september 1997. Zie ook het verslag in *Fachdienst Germanistik* 15 (10) (1997), p. 3/4.

6. Hoffman (1945), p. 93/4. Hij dacht bij deze uitzonderingen waarschijnlijk aan het surrealisme, dat zich op de psychoanalyse beriep, en dat echter veelzeggend genoeg een episode is gebleven en in literair-esthetisch opzicht een doodlopende weg is gebleken. Freud wees het surrealisme af, omdat het au fond de psychoanalytische doeleinden wilde omkeren: waar Ich was, moest Es worden. Verder zou men kunnen denken aan de techniek van de *monologue intérieur* en van de *stream of consciousness*, en aan de weergave van de droombeleving in plaats van het navertellen ervan – verschijnse-len die niet in rechte lijn en met zekerheid tot de psychoanalyse herleid, maar als parallelfenomenen in het kader van de tendens tot psychologisering in de moderne tijd opgevat kunnen worden.

Literatuur

- Anz, T. (1997), Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf. In: K. Richter, J. Schöner, M. Titzmann (red.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Metzler, Stuttgart, p. 377-413.
- Anz, T. (red.) (1999), *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Berman, J. (1987), *The Talking Cure. Literary Representations of Psychoanalysis*. New York University Press, New York.
- Burger, H. (1986), *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben*. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Fischer, Frankfurt.
- Cremerius, J. (1995), *Freud und die Dichter*. Kore, Freiburg.
- Curtius, M. (red.) (1991), *Autorengespräche. Verwandlung der Wirklichkeit*. Fischer, Frankfurt.
- Dierks, M. (1990), Thomas Mann und die Tiefenpsychologie. In: H. Koopmann (red.), *Thomas-Mann-Handbuch*. Kröner, Stuttgart, p. 284-300.
- Felman, S. (1982), To open the question. In: S. Felman (red.), *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 5-10.
- Freud, S. (1900), De droomduiding (vert. T. Grafdijk). *Sigmund Freud Nederlandse Editie. Psychoanalytische Duiding 2/3*. Boom, Meppel/Amsterdam, 1987.
- Freud, S. (1907), De waan en de dromen in W. Jensens 'Gradiwa' (vert. L. Gabel, A. Morriën, H. Mulder, R. Starke). *Sigmund Freud Nederlandse Editie. Cultuur en Religie 1*. Boom, Meppel/Amsterdam, 1982, p. 29-127.
- Freud, S. (1910), Over 'wilde' psychoanalyse (vert. W. Oranje). *Sigmund Freud Nederlandse Editie. Klinische Beschouwingen 4*. Boom, Meppel/Amsterdam, 1992, p. 39-50.
- Freud, S. (1917), *Colleges inleiding tot de psychoanalyse* (vert. W. Oranje). *Sigmund Freud Nederlandse Editie. Inleiding tot de Psychoanalyse 1/2*. Boom, Meppel/Amsterdam, 1989.
- Freud, S. (1995), *Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiwa'*. Met de tekst van de novelle van Wilhelm Jensen en Sigmund Freuds randnotities. Geredigeerd en ingeleid door Bernd Urban. Fischer, Frankfurt.
- Hesse, H. (1918), *Künstler und Psychoanalyse*. *Gesammelte Werke 10*. Suhrkamp, Frankfurt, 1970, p. 47-53.
- Hoffman, F.J. (1945), *Freudianism and the Literary Mind*. Grove Press, New York/Londen, 1959.
- Holland, N.N. (1998), Freud and the Poet's Eye: His Ambivalence Toward the Artist. *Psart, A Hyperlink Journal for Psychological Study of the Arts* [<http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/articles/hollano1.htm>].
- Kafka, F. (1958), *Briefe 1902-1924*. Redactie: M. Brod. Fischer, Frankfurt.
- Kafka, F. (1967), *Tagebücher 1910-1923*. Redactie: M. Brod. Fischer, Frankfurt.
- Mann, T. (1939), *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton*. *Gesammelte Werke XI*, tweede druk. Fischer, Frankfurt, 1974, p. 602-617.
- Matt, P. von (1980), Conrad Ferdinand Meyer: Die Richterin (1885). Offizielle Kunst und private Phantasie im Widerstreit. In H. Denkler (red.), *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*. Reclam, Stuttgart, p. 310-324.
- Mulisch, H. (1961), *Voer voor psychologen*. Meulenhoff, Amsterdam.
- Musil, R. (1920), *Psychologie und Literatur*. *Gesammelte Werke 8*. Redactie: A. Frisé. Rowohlt, Reinbek, 1978, p. 1345-1347.
- Musil, R. (1935), *Fallengelassenes Vorwort zu: 'Nachlass zu Lebzeiten'*. *Gesammelte Werke 7*. Redactie: A. Frisé. Rowohlt, Reinbek, 1978, p. 959-974.
- Schönaau, W. (1998), Recensie van: J. Cremerius 'Freud und die Dichter'. Freiburg i. Br., 1995. *Freiburger literaturpsychologische Gespräche 17*, Widersprüche geschlechtlicher Identität. Königshausen & Neumann, Würzburg, p. 220-222.
- Sylvester, D. (1975), *Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson, Londen.
- Tarnowski-Seidel, H. (1983), Arthur Schnitzler, 'Flucht in die Finsternis'. Eine produktionsästhetische Untersuchung. Fink, München.
- Thomé, H. (1993), *Autonomes Ich und 'inneres Ausland'*. *Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*. Niemeyer, Tübingen.
- Worbs, M. (1988), *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Athenäum, Frankfurt.

Summary

The debate among the first followers of Freud about the psychoanalytical 'correctness' of Wilhelm Jensen's novel *Gradiva* was in fact about two different conceptions of the creative process. Some believed that Jensen must have derived his psychological insights from reading *The Interpretation of Dreams*, others thought it was from his intuitive knowledge of the human psyche.

In contemporary literary studies, as in early psychoanalysis, a cognitive model prevails, the idea of creativity as a kind of conscious rational craftsmanship. Modern psychology of literature, however, holds a different view, which is shared by many writers and artists in statements about their work. They conceive of creativity as a largely unconscious process, akin to dreaming rather than to rational reasoning. 'Not alertness, but self-forgetfulness is a writer's prerequisite', said Kafka. And Freud reminded us that we strongly overestimate the conscious component in intellectual and artistic production.